



(2) Gesta rukou v odlišných kontextech

(2.1) Gesta rukou v koncepci abhinaji

Gesta rukou spadají do specifického teoretického pojetí hereckého projevu, jehož tradice rovněž sahá nejméně do období vzniku *Nátjašástry*. Koncepce abhinaji, jak tento přístup označujeme, spočívá v důsledném dělení a charakterizování jednotlivých složek scénického předvádění a jejich vzájemné spolupráce při vyvolávání rasy,⁵⁰ citové estetického účinku divadelního představení na diváka.⁵¹ Gesta rukou jsou významným nástrojem podílejícím se na tomto procesu.

Na mnoha místech textu *Nátjašástry* pozorujeme snahu danou problematiku nějak systematizovat. Jednotlivé pojmy či jevy, o nichž se píše, jsou seřazovány do skupin, které mají své četné podskupiny – často ještě v několika dalších podúrovních. V komplikovaném dělení a složité hierarchizaci se čtenáři sice hůře orientuje, ale lze se nakonec dobrat porozumění struktuře problematiky. To je možné i díky tomu, že mladší příručky, které se koncepce *Nátjašástry* drží, se snaží tento systém vykládat co nejpřehledněji a jeho jednotlivé složky vysvětlit co nejsrozumitelněji, aby byl přístupný zejména praktikům. I se složkami hereckého projevu je v tradici *Nátjašástry* zacházeno podobným způsobem.

Koncepce abhinaji v kontextu indického herectví i tanečního projevu přežívá dodnes. Tato tradice existovala a byla rozvíjena po staletí podobně jako další složky v nejrozličnějších příručkách zaměřených na performanční umění – včetně těch zmíněných.

Slovo **abhinaja** (अभिनय, abhinaya) pochází ze sanskrtu a lze je přeložit jako „hraní“ či „předvádění“.⁵² Jde o pojem v češtině používaný jen výjimečně, zpravidla právě jen v kontextu indického divadla, například v pracích Dušana Zbavitele.⁵³ Označují

50) Více například ve studii „Estetika staroindického divadelního umění. Teorie rasy“ (Kysová 2008).

51) V poezii na posluchače.

52) Například ve slovníku *A Sanskrit-English Dictionary* se mimo jiné setkáme také s překladem „dramatic action“ apod. (Monier-Williams 2001, s. 64).

53) Například ve stati „Divadelní kultura starověké Indie“ (Zbavitel 1973).



(2) Gesta rukou v odlišných kontextech

se jím způsoby hraní či předvádění na scéně, jež podle *Nátjašāstry* i dalších učebnic závisejí zejména na uměleckých schopnostech herce. Budeme ho tedy chápat především ve významu „herectví“ či „herecké předvádění“. Ačkoliv jde v sanskrtu v případě tohoto slova o maskulinum, budeme je pod vlivem české deklinace skloňovat dle tvarů feminina.

Podstata indického herectví je obecně založena na rozlišení dvou složek či stylů hercova projevu. **Lókadharmí** představuje tu složku, v níž se hercovo zobrazování přibližuje realistickému herectví, přesněji řečeno čerpá ve svém projevu z reality, **nátja-dharmí** naopak tenduje ke stylizovanému projevu. V herecké akci jsou obě tyto složky kombinovány a propojovány. Herec má pak ke své roli přistupovat tak, aby dokonalým zvládnutím herecké techniky vzbudil dojem, že ji skutečně prožívá. O hercově mistrovství svědčí, jak účinně dokáže právě prostřednictvím konvencionalizovaných prostředků, jakými jsou konkrétně mudry, mimika, koordinace pohybů jednotlivých částí těla a podobně, vyjádřit patřičné emoce a navodit co nejdokonalejší rasu.

I konvencionalizované prostředky hereckého projevu jsou již po staletí v indických poetikách předmětem systematizace. Už v osmé kapitole *Nátjašāstry* najdeme pojednání o tom, co znamená a co vše zahrnuje termín **abhinaja**.⁵⁴ Tato problematika je potom rozvíjena i v dalších kapitolách. Podle Bharatovy učebnice existují čtyři druhy či složky abhinaji. Základní dělení hereckého předvádění tedy spočívá ve čtyřech kategoriích označených následujícími termíny:

1. ángika (आङ्गिक, āṅgika)
2. váčika (वाचिक, vācika)
3. sáttvika (सात्त्विक, sāttvika)
4. áhárja (आहार्य, āhārya)

Ángika představuje gesta vyjadřovaná různými pohyby těla, tj. fyzický projev herce. **Váčika** označuje obecně akustickou, úžeji hlasovou stránku projevu – zpívaný i mluvený projev, verbální komunikaci obecně. **Sáttvika** zahrnuje vyjadřování vnitřních pocitů (čili emocionální složku) a pod termín **áhárja** spadají kostýmy a líčení (Ghosh 2003, s. 103). Tyto čtyři složky se dělí ještě dále.

Gesta rukou spadají do kategorie, již označujeme jako **āngikābhinaja** čili **āngika-abhinaja**, která zahrnuje hraní nebo vyjadřování se prostřednictvím gest, a to v obecném slova smyslu, nikoliv jen ve smyslu gest rukou. Tato složka kromě gest rukou tedy zahrnuje i jakákoliv jiná gesta, jež vytváří herec svým tělem. Jde o tři druhy gest označené jako **šárira** (शारिर, śārira), **mukhaja** (मुख्य, mukhaya) a **češtākṛta** (चेष्टाकृत, ceštākṛta). **Šárira** jsou gesta končetin, či přesněji určité části tělesné konstrukce, **mukhaja** označují gesta obličejů, čili mimiku, a **češtākṛta** zahrnují gesta spojená s pohybem celého těla.

54) Prefix abhi- vyjadřuje „naproti“ nebo „směrem sem“, kořen ni, z něhož odvozujeme tvar najati, pak „dosáhnout něčeho“, „vynést na povrch“.



Pojem **čestárta** se dále dělí na **šákhá** (शाखा, śākhā), který označuje „větev“,⁵⁵ **anga** (अङ्ग, aṅga) – pohyby částí těla či končetin⁵⁶ – a **upánga** (उपाङ्ग, upāṅga), „pomocné“, „dodatečné“ končetiny, respektive pohyb dalšími částmi těla, jako jsou například oči, tváře či brada apod.⁵⁷ Tři dílčí kategorie v rámci skupiny **čestárta** působí při srovnání s gesty **šáríra** a **mukhaja** poněkud disproportčně a přinejmenším na první pohled znehledňují systematizaci. Ve všech příručkách navíc není toto dělení či přímo vymezení obsahu každé ze skupin shodné. Lze však usuzovat, že zatímco kategorie **šáríra**, **mukhaja** a **čestárta** obecně označují, kterou částí těla má být pohyb vykonán, podskupiny zahrnuté pod pojem **čestárta** se spíše vyslovují ke kvalitě nebo k hierarchizaci pohybů.

Pro naše účely je však dostačující dělení na základnější úrovni, které se uvádí tradičně už od *Nátjašástry*. V rámci pojetí **áṅgikábhinaji** se rozlišuje především mezi tzv. hlavními končetinami, **angáni** (अङ्गानी, aṅgānī), a končetinami pomocnými, **upāngáni** (उपाङ्गानी, upāṅgānī). Hlava, ruce, nohy, hrudník, boky a chodidla jsou zpravidla charakterizovány jako hlavní části těla,⁵⁸ za tzv. pomocné či vedlejší končetiny se pak považují zejména oči, obočí, nos, rty, tváře a brada. Gesta rukou patří do první z obou podskupin **áṅgikábhinaji**. Dělení vyjadřovacích prostředků v rámci abhinaji ani na této základní úrovni tímto výčtem nekončí. Zejména v *Abhinajadarpaně* jsou mezi hlavní a pomocné končetiny či části těla řazeny ještě ty, které lze označit za „druhořadé“ (प्रत्यङ्ग, pratyaṅga). Ty zahrnují ramena, paže, záda, břicho, stehna a holeně, někdy navíc i zápěstí, lokty a kolena (Rajendran 2007, s. 10). Ale opět jde o otázku volby způsobu a kritérií systematizace.

Základem koncepce **abhinaji** jsou tedy čtyři hlavní kategorie, které označují čtyři složky „předváděného“. Jednodušeji řečeno, jde za prvé o pohyb herce nebo tanečníka, jenž vytváří nejrůznější gesta různými částmi těla či případně celým svým tělem (**áṅgikábhinaja**), za druhé o to, co je řečeno či obecněji „vyjádřeno zvukem“ (**váčikábhinaja**), následuje emocionální složka představení (**sáttvikábhinaja**) a tzv. „výzdoba“, sestávající především z kostýmů a líčení herců či tanečníků, případně zahrnující dekorace (**áhárjábhinaja**). Tyto složky tedy tvoří základ **abhinaji** a jsou dále ještě teoreticky rozvíjeny v různých dílčích složkách a skupinách výrazových prostředků apod.

Naše pozornost je však zaměřena především na jednotlivé kategorie gest rukou. *Nátjašástra* rozlišuje tři jejich třídy. Jde o skupiny **asamjuta** (असंयुत, asaṃyuta), tj. nekombinované, nespojené, **samjuta** (संयुत, saṃyuta), tj. kombinované, spojené, a **nrtta-**

55) Podle Radžendranova komentáře k *Abhinajadarpaně*, který je v řadě výkladů v souladu s Raghavanovými tezemi, „větev“ znamená metaforu pro vytváření akcí. Tato metafora je založena na představě, že se končetinami pohybuje tak, aby vznikaly akce, tj. aby vyrůstaly, doslova jako když větve stromu rostou jedna ze druhé (Rajendran 2007, s. xviii).

56) Zpravidla se jich uvádí dvanáct: oči, obočí, tváře, nos, čelisti, rty, zuby, brada, dále prsty, paty, kotníky, špičky.

57) Jde o šest částí těla – hlavu, ruce, hrudník, boky, kyčle, nohy/chodidla. Někdy se mezi ně řadí i krk (Rajendran 2007, s. 9).

58) Přesnější překlad by zněl „údy“, „končetiny“.



hasty (नृत्य, nr̥ta-), taneční gesta rukou.⁵⁹ Z toho tedy vychází dělení gest rukou na gesta jedné ruky, gesta vytvářená oběma rukama a na samostatnou skupinu gest tanečních. Asamjuta mudry lze označit jako gesta vytvářená pouze jednou rukou, zatímco k samjuta mudrám je nutné použít obou rukou. K prozkoumání vytyčené problematiky, tj. na jakých principech funguje komunikace pomocí gest, nám postačují právě tyto první dvě kategorie. Právě ty jsou totiž určeny ke komunikaci – k tomu, aby jejich prostřednictvím bylo vyjádřeno kýžené konkrétní sdělení. Tak zvaná taneční gesta rukou naopak svým určením směřují především k estetické funkci, ačkoliv to neznamena, že by byla bezobsažná. Jde jen o prioritu funkce, k níž jsou daná gesta určena. Podle toho se řídí i příslušná gramatika, o níž pojednáme v následujících kapitolách.

(2.2) Hasta a mudra

Významové nuance, s nimiž se setkáváme při překladu či vymezení významové platnosti slov **hasta** a **mudra**, představují problém, jehož řešení nás může přivést k řadě poznatků o tom, na jakých principech komunikace prostřednictvím mudr v divadle funguje. V této souvislosti je bude rovněž třeba vymežit vzhledem k jiným kontextům, v nichž se mudry užívají, zejména ke kontextu náboženskému.

Symbolické pozice rukou, jimiž se v rámci tradičního indického divadla zabýváme, měly již odnepaměti zásadní význam pro život Indů. Než se k této problematice dostaneme blíže, pokusíme se co nejvýstižněji vymežit rozdíl významu sanskrtských slov **hasta** a **mudra**, jež jsou někdy chápána jako synonyma. S touto skutečností se často setkáváme právě v divadelním kontextu. Chápat tato slova synonymicky ale není zcela vhodné zejména proto, že právě díky vnímání rozdílů v jejich významu lze do značné míry vystihnout podstatu fungování symbolické řeči rukou.⁶⁰

V českém divadelním kontextu se lze poměrně často setkat s tím, že slovo **mudra** i jeho význam není neznámý. Panuje o něm alespoň přibližné povědomí. Ojedinele se však setkáme s tím, že by někdo (bez vlastní zainteresovanosti v indické kultuře) byl schopen vyložit význam slova **hasta**, natož jeho odlišnost od výrazu **mudra**.

Slovo **mudrá**⁶¹ (मुद्रा, mudrā), pochází ze sanskrtu. Jde o substantivum ženského rodu, jež se překládá poměrně značným množstvím výrazů. V našem prostředí nemáme bohužel k dispozici dostatečné množství překladové literatury, proto je nutné využívat např. sanskrtsko-anglických slovníků, jejichž počet i kvalita naopak umožňují

59) Slovo „nr̥ta“ je zde odvozeno od slovesného základu nr̥t, jenž je nejčastěji používán ve významu „tančit“, „hrát na jevišti“, „představovat“ apod. Nr̥ta lze tedy přeložit slovy „tančení“, „hraní“, „gestikulování“ (Ghosh 2007a, s. lx).

60) Guru P. K. Narayanan Nambiar autorce v Lakkidi vysvětlil rozdíl mezi oběma výrazy, jenž je založen na logickém výkladu významu obou pojmů a vztahu mezi nimi. Naopak guru Gópál Vēnu z Irinḍžálakudy jí sdělil, že lze obě slova chápat v podstatě synonymicky a že rozdíl v užívání názvosloví je spíše regionální povahy – v jižní Kérale se prý například používá pro označení gest rukou výraz „mudra“ („hasta“ jen výjimečně).

61) V češtině zpravidla píšeme s krátkým „a“ na konci.



hlubší poznání staroindické literatury a porozumění mnohdy komplikovaným významům sanskrtských textů.

Mezi nejčastější překlady slova „mudrá“ patří výrazy jako „pečeť“, „pečetní prsten“, „znak“, „symbol“, „znamení“, „známka“, „razítko“, ale i „slib“ či „záruka“. ⁶² Naproti tomu sanskrtský termín „hasta“, kterého se někdy užívá jako ekvivalentu mudry, lze přeložit jednoznačněji. Jde o maskulinum označující ruku, případně chobot, a v dalším významu délkovou míru. ⁶³

V souladu s většinou dostupných slovníků užíváme slovo **hasta** předně pro označení ruky, přičemž jeho další, specifičtější význam v kontextu problematiky gest rukou ponecháme prozatím stranou. Složitější situace v případě překladu slova **mudra** vede k tomu, že budeme nadále rozlišovat dva odlišné překlady tohoto pojmu. Této odlišnosti využijeme v pojednání o principech sdělovací funkce gest rukou, v níž by se hypoteticky měly oba překlady významově propojit a dostat se do logického souladu. Za jakousi základní významovou skupinu, již vymezuje slovo **mudra**, tedy pokládáme vše, co se vztahuje k pojmu „pečeť“. Tímto slovem se totiž termín **mudra** překládá nejčastěji. Jde například o označení takových předmětů, jako je razítko či známka, znak, otisk, symbol, zámek/uzávěr a tak podobně, ale nezřídka i pečetní prsten. ⁶⁴ Gesto či symbolická pozice, ať již ruky či jiné části těla, se obecně považuje za regulérní interpretaci slova **mudra**. S tímto významem se však zpravidla, opět zejména ve slovnících, setkáme až v dalším plánu. To je zřejmě důsledkem až postupného zaužívání tohoto významu slova **mudra** ve smyslu gesta, v náboženském, uměleckém – divadelním či tanečním – případně zdravotněm kontextu apod. ⁶⁵

V našem pojednání máme možnosti rozlišování mezi těmito dvěma slovy neustále na paměti, ale v souladu s indickou praxí je používáme rovněž synonymicky. Možnost rozdílu ve významu užíváme jen za specifických okolností, zejména když popisujeme

62) Např. jeden z nejrozšířenějších slovníků *A Sanskrit-English Dictionary* (Monier-Williams 2001), v němž je vedle zpracování filologického i výklad etymologický, uvádí značné množství významů slova „mudrá“: „[...] a seal or any instrument used for sealing or stamping, a seal-ring, signet-ring, [...] any ring, [...] type for printing or instrument for lithographing [...]; the stamp or impression made by a seal [...]; any stamp or print or mark or impression [...]; a stamped coin, piece of money, rupee, cash, medal [...]; an image, sign, badge, token (esp. a token or mark of divine attributes impressed upon the body) [...]; authorisation, a pass, passport (as given by a seal) [...]; [...] of partic. position of intertwining of the fingers 124 in number, commonly practised in religious worship, and supposed to possess an occult meaning and magical efficacy [...]; a partic. branch of education ('reckoning by the fingers') [...]; the natural expression of things by words, calling things by their right names [...]; (in music) a **dance accordant with tradition** [...]“ (Monier-Williams 2001, s. 822).

63) Hasta (**hSTa**, hasta) – „ruka, chobot, délková míra“ (Friš 1956, s. 346); hasta (**hSTa**, hasta) – „[...] the hand (ifc. = 'holding in or by the hand' [...])“ (Monier-Williams 2002, s. 1294).

64) Se slovem mudra v jiném významu než „gesto ruky“ se setkáváme i například ve staroindické sanskrtské dramatice. Dramatik Višákhadatta ve své hře *Mudrarákšasa* (Kale 2006), překládané (do češtiny i angličtiny) obvykle právě jako *Rákšasův pečetní prsten*, opírá hlavní zápletku děje o pečetní prsten, nikoliv o samostatnou pečeť či např. pečetítko. Višákhadattovo dílo je zřejmě nejvýraznějším, nikoliv však jediným dokladem této konkrétní interpretace slova mudra v sanskrtské dramatice.

65) Nejčastěji se v rámci této interpretace setkáme s překlady typu „[...] postures especially with hands and face“ (*Online Sanskrit Dictionary* nedatováno) nebo například: „[...] mode of holding or intertwining the fingers (in religious worship or magic rites) [...]“ (Macdonell 1924, s. 231).



(2) Gesta rukou v odlišných kontextech

proces vytváření symbolického gesta, tj. **mudry**, za použití konkrétní pozice ruky, **hasty**, zpravidla pozice, z níž herec při „předvádění“ **mudry** vychází.

(2.3) Gesta rukou v náboženské tradici a ve zdravotědě

Prozkoumejme některé souvislosti používání *mudr* indického divadla s *mudrami*, s nimiž se setkáme v jiném kontextu. Zabýváme-li se indickým divadlem, nemůžeme opomíjet jeho náboženské aspekty. Jak už bylo mnohokrát napsáno, zejména úzká provázanost každodenního života Indů s náboženskými aktivitami je rozhodně nezanedbatelná. Je tomu tak i v případě divadla. Vzpomeňme legendu známou již z *Nátjašástry* o tom, jak bohové v čele s Indrou požádali boha Brahma, aby stvořil zábavu přístupnou všem varnám, to jest všem společenským vrstvám. Teprve potom „přešlo“ divadlo prostřednictvím světce Bharaty (legendárního autora *Nátjašástry*) do rukou lidí. Sdělení této legendy, ať již se s ním ztotožňujeme či nikoliv, je jedním z mnoha dokladů úzkého vztahu tradičního indického divadla a náboženství. Existují samozřejmě i mnohem „exaktnější“ důkazy. Jeden z nich sahá až do období, kdy vznikaly *védy*.⁶⁶

Známé tvrzení uvedené v *Nátjašástre* o tom, že se divadelní umění v době svého vzniku inspirovalo čtyřmi védskými sbírkami, zaměřuje naši pozornost na užívání *mudr* již ve védském rituálu. Konkrétní vliv véd spočívá v tom, že divadlo z nich v principu převzalo jednotlivé složky, které pomáhaly ustavit divadelní, či přímo herecký, projev. Tak se kromě veršovaných a písňových *pasáží* a vedle pojetí citových nálad dostaly z véd do divadelního umění způsoby předvádění, o nichž pojednávala *Jadžurvéda*. Tato v pořadí třetí védská sbírka mimo jiné obsahuje popis obětního rituálu.⁶⁷ Přiblížíme-li se z tohoto dávného období véd více k počátku našeho letopočtu, zvláště pak k době vzniku sanskrtských dramát – těch nejstarších, která se dochovala –, shledáme, že i v nich se náboženská tradice silně projevuje. Lze ji sledovat nejen v řadě nejruznějších motivů v tematické stránce, jako jsou hrdinové božského původu, situování části děje do prostředí chrámu či období náboženského svátku, výskyt svatých mužů, zásahy božstev do děje a podobně.

Již samotná struktura dramatického textu zpravidla zahrnuje *pasáž* přímo určenou k vyzvání konkrétního božstva, často hinduistického boha Šivy, jehož jedna podoba představuje Natarádžu, „krále tance“. Této *pasáži* se říká **nándí** (नान्दी, *nāndī*), „velebení“, a vyskytuje se na začátku divadelní hry. **Nándí** působí do značné míry jako samostatná část textu, na níž není drama samotné závislé. Často je jeho autorem sám dramatik, ale není to pravidlem. U mnohých **nándí** existují domněnky, že jsou dílem pozdějších autorů. Podstatou **nándí** je uctívání božstva za účelem získat jeho požehnání k úspěšnému provedení představení. I dnes se v tradičním divadle setkáme s něčím

66) *Védy* jsou sbírky, které šířily náboženské a filosofické texty – zprvu výhradně prostřednictvím ústní, následně také (v tzv. védském či mantrovém dialektu) prostřednictvím písemné tradice. (Na tento dialekt později přímo navázal sanskrť.) Nejstarší, *Rg-véda*, vznikala v období mezi 1200 až 900 př. n. l.

67) Při své práci máme bohužel k dispozici jen její anglický překlad (Chand 1959).



velmi podobným – nándí můžeme vidět například i v úvodním výstupu **sútradháry** (सूत्रधार, sūtradhāra)⁶⁸ v divadle kúdíjattam. Navíc při delším sledování představení kúdíjattam naší pozornosti neunikne, že herci usedající si na stoličku, na níž sedí během předvádění některých scén, provádějí jakýsi krátký obřad. Spočívá v tom, že se několikrát (zpravidla třikrát) po sobě střídavě velmi krátce dotknou svého čela a okraje sedátka stoličky, dřív než se na ni posadí. Podobný pohyb či „obřad“ rovněž pozorujeme u hudebníků, kteří totéž učiní se svým nástrojem, než na něj začnou hrát. Jde o nezbytnou zdravici nástroje, s nímž bude herec či hudebník pracovat, protože tento je vnímán jako jejich živý partner.⁶⁹

Další nepřehlédnutelný rys, který dokládá zachování tradice projevů religiozity, mívá přímo na očích divák kúdíjattam, kathakali a řady dalších forem. Uprostřed předního okraje jeviště bývá umístěna obřadní olejová lampa se třemi či šesti⁷⁰ knoty, jež hoří během celého představení. Členové souboru, kteří v daném představení neúčinkují, do ní před zraky diváků podle potřeby doplňují olej. Za pozornost stojí i symbolický význam tří knotů. Dva z nich jsou namířeny směrem na jeviště k hercům, zbývající knot pak směřuje k divákům. Knoty symbolizují trojici nejvyšších božstev, Brahma, Višnu a Šivu.⁷¹ Na konci představení se pak jeden herec, zpravidla představitel hlavní role, ujmě závěrečného obřadu, při němž se pokloní ohni pocházejícímu z lampy. Herec si ze zákulisí na jeviště přinese nádobku s olejem, jíž se opět několikrát jednou rukou dotkne střídavě s dotykem vlastního čela. V lampě, která hoří uprostřed předního okraje jeviště, namočí další knot do oleje a zapálí ho. Potom s ním před sebou několikrát zakrouží, položí ho na zem a směrem k ohni se tváří k podlaze pokloní (lehne si při tom na břicho). Již při této činnosti si všimneme, že herec drží prsty i dlaň sevřené v konkrétní pozici, jež se s pohybem proměňuje. Navíc je součástí takové obřadné zdravice většinou gesto, které se v kontextu problematiky muder nazývá **andžali**⁷² (hasta/mudra). Tvoří je dlaně obou rukou, přiložené k sobě s prsty směřujícími vzhůru, to jest gesto, jež se v Indii běžně (s mírnou poklonou) užívá k vyjádření pozdravu či úcty (i vůči božstvu). Výrazná propojenost tradice s náboženskými obřady, sahající snad až k védskému rituálu, se projevuje i v řadě dalších aspektů.

Již stovky let pozice rukou i ostatních částí těla na reliéfech a sochách přitahuje pozornost návštěvníků některých, zejména tamilnádských, hinduistických chrámů. Nejen na teatrologa zřejmě zapůsobí zobrazení tanečnic v různých postojích, jež se nacházejí v Čidambaramu, v chrámu Šivy Natarádži. Na čtvercových plochách velkých zhruba čtvrt metru čtverečního jsou v řadách vedle sebe a nad sebou na vnitřních zdech vstupních bran zobrazeny v poměrně zachovalém stavu. Jsou odrazem nejen

68) Sanskrtské označení divadelního ředitele, vedoucího herecké skupiny či „režiséra“, jež se užívá již od starověku (známé také z divadelních učebnic, *Nátjašástrou* počínaje).

69) Vysvětlení významu této zdravice nám podal Gópál Venu v osobním rozhovoru (v rakouském Linci, 6. 8. 2009).

70) Knoty mají být tři, jestliže jich je šest, jde pravděpodobně jen o jejich zdvojení z praktických důvodů, nikoliv o symbolický význam.

71) Tuto skutečnost nám opět ozřejmil Gópál Venu během našich rozhovorů při workshopu v rakouském Linci (5.–10. 8. 2009).

72) Názvy konkrétních muder v dévanágarí uvádíme v přehledu muder zařazeném v příloze.



prastaré tradice chrámových tanečnic (zvaných dévadásí), ale i obliby a svébytného postavení divadelního umění (nátji) v indické kultuře. Ačkoliv jsou některá vyobrazení poškozená, lze z nich většinou velmi snadno vyčíst podobu konkrétní taneční pozice. Následky poškození bohužel ztěžují, někdy dokonce zcela znemožňují identifikaci některých gest rukou. Nicméně i přes tuto skutečnost se jich zachovalo dost velké množství na to, abychom si udělali o zobrazených mudrách představu a mohli je srovnávat s dalšími dostupnými zdroji. Ze srovnání snímků, jež jsme v Čidambaramu pořídili,⁷³ je již na první pohled zřejmé, že tyto reliéfy byly předobrazem ilustrací, které nalezneme ve známém sanskrtském vydání *Nátjašástry* z Geakwad's Oriental Series v Barodě z roku 1956, kde jsou zachyceny tytéž výjevy, i když v mírně schematickém pojetí.

Pravděpodobně neznámějšími gesty rukou, které v náboženském kontextu známe, jsou ta, jež lze najít v buddhistické symbolice. Ačkoliv se dodnes dochovala i na území Indie,⁷⁴ během historického vývoje se dostala daleko za jeho hranice. Zřejmě nejznámější mudrou z oblasti buddhistického náboženství je **dharmáčakrapravartana** či **dharmáčakramudrá**, gesto představující Buddhu jako učitele. Tato pozice rukou vyjadřuje roztočení kola dharmy a má v buddhistické nauce zcela zásadní symbolický význam, podobně jako i další gesta rukou, s nimiž je Buddha zobrazován. Každé z Buddhových gest se pojí s určitou událostí z jeho života. Konkrétní mudra tak pro stoupence buddhismu představuje symbol odkazující ke klíčovým momentům buddhistické nauky, to jest ke konkrétním situacím, které mají v rámci tohoto učení obvykle kodifikovanou podobu (tedy i význam).



Obr. 1: Buddha s gestem **dharmáčakramudrá**⁷⁵

73) Snímky byly pořízeny 31. 12. 2008. Foto J. Havlíček.

74) Zobrazení Buddhy držícího některou ze známých mudr (např. dharmáčakramudru symbolizující roztočení kola dharmy a další) najdeme v jeskynních chrámech v Adžantě či Ellóře na území indického státu Maháráštra.

75) Adžanta, Indie, 24. 1. 2009. Foto J. Havlíček.



Problematikou mudr v náboženském kontextu bychom se mohli zabývat mnohem podrobněji, ale to bezprostředně nesouvisí s tématem této práce. Na druhou stranu však nelze tyto kořeny gest rukou zcela opomenout. Proto je třeba mít tuto problematiku na zřeteli při pojednání o principiálních souvislostech s mudrami divadelními.

Lze tedy říci, že symbolické pozice rukou, s nimiž se setkáváme, se ve většině případů vždy nějak vztahují k náboženské praxi. V posledních letech lze však v Evropě, i přímo u nás, pozorovat zájemem o mudry v souvislosti s jógou. Zajímavou novodobou reinterpretaci, související se „západní“ reflexí asijských náboženských tradic, nabízí například populární publikace Gertrudy Hirschi, jež se zabývá vlivem pravidelného cvičení jógy prstů na tělesné a duševní zdraví.⁷⁶ Nabízí systém duchovní praxe založený na využití tradičních mudr doplněných specifickými průpověďmi (mantrami). Tato praxe má mít praktické účinky v každodenním životě. Popisovaná cvičení jsou většinou založena na „uchopení“ konkrétní pozice rukou (zpravidla jsou zapojeny obě ruce) v klidovém „jogínském“ sedu. Každá z mudr je zaměřena na odstranění nějakého psychického či fyzického neduhu, nebo naopak na dosažení jisté změny, např. v psychické rovině, o níž člověk sám usiluje. Harmonizační povaha cvičení má být podpořena právě několikerým vyslovením příslušné mantry, aby cíle bylo dosaženo.

Nebudeme prověřovat, zda praktikování jógy prstů vede ke konkrétním pozitivním výsledkům. Toto téma zde zmiňujeme pouze kvůli širší souvislosti problematiky mudr s fyziologií člověka. Právě na tu je totiž brán v józe prstů zvláštní zřetel. Tento rys je však platný nejen pro praktikování jógy obecně, ale rovněž pro častý přístup k indickému hereckému/tanečnímu projevu jako k pohybu, který má „nenásilně“ vycházet z fyziologie člověka. K takovému pojetí se otevřeně hlásí například bharatanátjam. Zda tomu tak je a jakým způsobem se to projevuje, ponecháme stranou.

V duchu interpretace Gertrudy Hirschi je na józe prstů pozoruhodná ještě jiná skutečnost. Symbolická pozice, v níž se člověk během cvičení nachází, má poměrně složitou významovou strukturu, když se na ni zaměříme pozorněji. Gesto samo o sobě má určitý význam. Ten, kdo je praktikuje, si do něj má vložit „svůj“ vlastní význam – mnohdy si sám určuje, čeho chce s jeho pomocí dosáhnout. Pozoruhodné je, že jde zpravidla o zcela konkrétní cíl. Jako příklad uveďme tak zvanou Kubérovu⁷⁷ mudru. S její pomocí, když ji člověk praktikuje, může údajně najít či získat to, co hledá či po čem touží. Mohou to tedy být záležitosti z každodenního života, jichž navíc lze dosáhnout i ve velmi krátkém čase. Hirschi uvádí, že prostřednictvím „aplikování“ Kubérových mudr můžeme uspět například v takové situaci, kdy hledáme volné místo k zaparkování, a podobně (Hirshi 2002, s. 94). Mudra má být opět doprovázena náležitou mantrou a celkovou koncentrací myslí na daný problém.⁷⁸ Setkáváme se tak s pojetím duchovní (či náboženské) praxe v praktickém životě.

V oblasti praktikování jógy prstů, jak vidíme u Hirschi, se lze setkat s mudrami, jež známe z buddhismu (například **bhúmispārša**). Interpretace jejich významu je však

76) Například *Jóga prstů. Velká kniha o mudrách* (Hirschi 2002) či její druhý díl (Hirschi 2003).

77) Bůh bohatství.

78) Mantra Kuberovy mudry v českém překladu zní: „Dávám ze sebe to nejlepší, a zbytek si nechám darovat.“ (Hirschi 2002, s. 94)



(2) Gesta rukou v odlišných kontextech

značně posunutá, podobně jako je rozšířen jejich dosah, zvláště ten praktický. Projevuje se to také u mudr, které jsou v základu totožné s gesty rukou, s nimiž se setkáváme v tradičním indickém divadle (například mudry označené jako **bhramara**, **mušti**, **suči**, **mukula** a řada dalších). Opět dochází ke značnému významovému posunu. Výhradně zdravotně zaměřené má pak například mudra ovlivňující funkci kloubů, průdušek, gesto příznivě ovlivňující astma atd. (Hirshi 2002).

Různé oblasti používání mudr jsou i přes značné významové rozdíly velmi úzce propojené. Naznačené souvislosti se ještě projeví při rozborech dílčích problémů v následujících kapitolách.